

TAMÁS BERKES

Máchovo dílo ve středoevropském kontextu

Domnívám se, že důvod, proč až dodnes nedošlo k Máchovu zařazení do předbřeznového literárního proudu, spočívá v tom, že se česká literární historie příliš upíná k (pozitivistickému a strukturalistickému) dědictví kanonizujícímu národní tradice. Může se sice pochlubit významnými úspěchy, to však nemění nic na tom, že až příliš upřednostňuje svébytný vnitřní vývoj české literatury, když zdůrazňuje jednak její funkci při budování národa, jednak „imanentní vývoj struktury“ literárních tvarů, které „tkví v jazykovém systému“ (Vodička 1969: 49, 52). Domnívám se, že výklad Máchových děl může být pestrý a velmi bohatý, a přesto bývá kvůli nedostatkům komparatistického přístupu jednostranný.

Komparatistických studií dosud samozřejmě vzniklo víc než dost, v zásadě se však omezují na dvě oblasti, jež jsou už samy o sobě taktéž diskutabilní: jednak zkoumají romantické motivy a „literární vlivy“, jednak kontext „slovanských literatur“. I tyto postupy mají samozřejmě právo na existenci, vyvstává tu však několik otázek. Co s čím vlastně srovnáváme, položíme-li naroveň romantické motivy, a co z toho plyne? Mají slovanské literatury kromě jazykové příbuznosti nějaké společné specifické rysy, které ostatní literatury postrádají? Mnohem důležitější než tyto pochybnosti je však to, že česká literární historie používá bezbřehý výklad pojmu romantismus, což je odrazem nejistoty a nejednotnosti, které panují v mezinárodním diskurzu. Poslední – a mimochodem vynikající – monografie Aleše Hamana mluví o dvojím českém romantismu: o „romantismu odosobňujícím“ (Tyl, Erben) a „romantismu individualizujícím“ (Mácha, Sabina, Nebeský, Frič) (Haman 2007: 103, 124). Avšak vyjmeme-li z definice romantismu premisu o svobodě jedince, potom se tento pojem – alespoň dle mého názoru – vyprazdňuje. Proto by bylo správnější používat v souvislosti s Tylem a Erbenem kategorie preromantismus nebo *biedermeier*.¹ I dnes je tedy aktuální poznámka Vladimíra Macury: „Romantismus existoval u nás spíše jako problém než jako pevná kategorie.“ (Macura 1993: 44)

Je všeobecně známo, že mezinárodní odborná literatura vymezuje okruh platnosti termínu romantismus pomocí nejrozličnějších – částečně si navzájem protirečících – pomocných pojmů: mluví se o epoše romantismu, romantické škole, romantické filozofii, citlivosti, mentalitě, obrazotvornosti atd. Z hlediska dějin kultury je samozřejmě romantismus jako epocha přijatelný, avšak vymezuje pouze převládající mentalitu, respektive dominantní dobový styl nejrozličnějších uměleckých odvětví. Naproti tomu mají-li se literárněhistorické celky vyvodit ze specifického způsobu existence literatury, nemůže být výsledkem nic jiného než literární směr, jenž bere za základ jednotlivá díla a na podkladě jejich společných sémantických a morfologických znaků vytváří vztahy mezi nejrozličnějšími texty. Dodnes nepřekonaná nejlepší stručná definice literárního směru pochází zřejmě od Henryka Markiewicze: „Literární směr je strukturně formovaným útvarem. [...] Je to komplex ideových znaků, znaků zobrazeného světa, znaků žánrově kompozičních a jazykových. Jeho specifičnost a neopakovatelnost se neskrývá v jednotlivých znacích, neboť ty nacházíme i v literárních směrech předchozích a paralelních, ale v přebujelém množství těchto znaků a v celém vnitřním řádu, který je těmito znaky tvořen.“ (Markiewicz 1966: 194).

Komparatistické přístupy zakládající se na literárních směrech mají přirozeně své meze. Lze prokázat, že středoevropské literatury tvoří relativní celek (maje zde na mysli literaturu

¹ K tématu konfrontace českého romantismu a *biedermeieru* viz Berkes 2010.

národů mezi ruskou a německou jazykovou oblastí). Tento region vytváří celek (v různých dobách v různé míře) samozřejmě nikoliv v geografickém, ale v kulturním a společensko-historickém smyslu. Komparatistika zkoumá především typologickou příbuznost – systém shod a rozdílů –, ačkoli jednotlivé národní literatury disponují zcela zřetelnými specifickými rysy. Komparatistické bádání se nesnaží o konfrontaci životní tvorby jednotlivých spisovatelů, dokonce ani celých děl, nýbrž sémantických a poetických jednotek, pomocí čehož zkoumá typ literatury středoevropského regionu a její osobitou kvalitu. V tomto zorném úhlu může národní povaha literatury znamenat v různých obdobích něco víc i něco méně, především pak ovšem něco jiného.

Situaci ztěžuje to, že na textový korpus národní literatury je třeba v hrubých rysech uplatnit mezinárodně utvořenou a od jiných převzatou charakteristiku romantismu. Principiální otázkou však je, v jakém vztahu je směr s díly, která ho tvoří. Z toho vyplývá, že za vytvořením pojmu literárního směru „musí alespoň prosvítat nějaká umělá teorie“ (Bojtár 1992: 10). Musíme přijmout předpoklad, že individuální struktura jednotlivých děl se podobá obecné struktuře směru. Předmětem bádání jsou jednotlivá literární díla, která však nelze pokládat za definitivně uzavřené jazykové útvary, jelikož recepce podřívá předpoklad stálosti děl. Sladěný příběh je možné říci jen a pouze z perspektivy hodnotového pole některého badatele. Minulost lze jen sotva pokládat za lineární a uzavřenou.

Při pohledu z jisté vzdálenosti vidíme jaksi zřetelněji, že romantismus je jednotným uměleckým a myšlenkovým směrem a zároveň prvním velkým souhrnem středoevropských literatur. Z hlediska literární hodnoty se v této době rodí celá plejáda vynikajících autorů, kteří tvořivou inovací básnického jazyka vyvinuli dosud nevídané obrazy a nikdy neslyšené akordy. Abychom připomněli alespoň ty nejvýznačnější, patří sem právě Máchas, Poláci Mickiewicz a Słowacki, maďarští básníci Vörösmarty a Petőfi, Slovinci Prešeren, Ukrajinec Ševčenko – ale i „prokletí básníci“ z období rozkladu romantismu (Krasiński, Norwid, Eminescu). Je třeba upozornit, že ne všechna jejich díla patří k romantismu chápanému jako literární směr, neboť bychom mohli sestavit dlouhý seznam jejich prací, jež se řadí k sentimentalismu-preromantismu, biedermeieru či „lidovému“ realizmu (Mickiewiczův *Pan Tadeusz*, četné básně Petőfiho a Máchy).

Na nejobecnější úrovni pojmu romantismus lze přijmout charakteristické znaky formulované René Wellekem: „fantazie v pojetí poezie, příroda ve světónázoru a konečně symbol a mýtus ve stylu“ (Wellek 1963: 161). Jmenovat bychom mohli také spoustu dalších všeobecně známých znaků, které v nejrůznějších konfiguracích vyjadřují jedinečnost a autenticitu, ale také osamělost a rozervanost individua. Požadavek originality znamená, že lyrický subjekt předkládá vlastní interpretaci celku světa a díky své tvůrčí síle nahlíží do sféry tajemných pravd sotva znatelných v pozadí jevů. Podstatné souvislosti intuitivně pochopené skutečnosti zachycuje k tomu vhodnou individuální formou. Tato „vnitřní forma“ uspořádává text díla a sdružuje kolem sebe prvky „vnější formy“. Tomu nijak neodporuje, že na základě vytvářející se ideovosti není Vörösmartyho, Mickiewiczovo, ani Máchovo vidění světa vyrovnané. Jejich lyričtí hrdinové na sebe berou roli věštců – cítí více rozkoše i bolesti než lidé v jejich okolí. To vysvětluje jejich pochopení odcizených jedinců nacházejících se na okraji společnosti.

Specifikem středoevropského romantismu je *dvojí vědomí*, jímž disponují jeho představitelé. Ti jsou jednak pěvci utvářejícího se národa, jednak se však nedokážou zbavit pocitu, že se básník podstatně liší od ostatních lidí. Jsou to osamělí prorokové, kteří v daném případě vedou boj svého lidu za svobodu, ale v době útlumu činnosti trpí pocitem odcizení a rozpolcenosti. Předimenzovaný jedinec nemůže nalézt reálnou skutečnost, jež by ho byla hodna. Prchá před pokryteckým světem: do snu, do nedotčené přírody, na periferii společnosti, ba i do smrti. Situaci sebe sama i jedince jako takového ztotožňuje s postavením loupežníků, cikánů a jiných psanců. Proto zvolává Máchas v závěru *Máje* (1836) tak působivě

i své křestní jméno – identifikuje se tím s popraveným Vilémem a poté umírající Jarmilou. Na rozdíl od konvence, která uvádí rozum a cit v soulad, je nyní láska vášní, jež všechno zničí.

Dualismus duchovního a materiálního světa zároveň neznázorňuje v první řadě rozpolcenost subjektu, nýbrž možnosti volby individua, jež nabylo svobody. Někdy je vsazuje do poučení vyplývajících ze symbolického putování (Vörösmarty: *Csongor és Tünde*), jindy představuje bludy lidstva rozpadnuvšího se v důsledku bojů nejrozumnějších stran (Krasínski: *Nieboska komedia*) a opět jindy zobrazuje kosmickou perspektivu očistění-transsubstanciací a obětování se (Mickiewicz: *Dziady*). Na rozdíl od předchozích směrů nespojuje romantismus v tomto regionu ideu národní svobody a osobního štěstí zcela bez problémů, naopak je spíše vzájemně konfrontuje, a tím poukazuje na nestálou, značně paradoxní povahu tohoto vztahu. Právě tato tvárnost vysvětluje, proč se v rámci snahy uvést v soulad záležitosti individua a národa rodí odlišné odpovědi i v horizontu celoživotního díla jednotlivých tvůrců. Vörösmartyho svéhlavá obrazotvornost vytváří vlastní mytologii, v níž hraje národní idea často podřadnou roli. Hlavní hrdina v jeho veršovaném dramatu nazvaném *Csongor a Vila* (1830), jež je stylizováno v pohádkovou hru, může nalézt smysl existence pouze ve své vlastní duši: nevykládá zázrak nábožensky, ale vidí v něm symbol vnitřního dění duše. Od třicátých let zobrazuje jak na úrovni národní, tak individuální existence tragickou ztrátu hodnot. Ani později nepatřil k těm, kteří si představovali uspokojení lidských tužeb výhradně v rámci národní existence.

Máchovu pozici na paletě středoevropského romantismu vyznačuje čistě individuální program a soukromá mytologie, jež se na něm zakládá. Autor *Máje* se zřetelně distancuje od následování národně buditeckého kánonu, třebaže byl účastníkem českého literárního hnutí a nemůže být pochyb ani o jeho národní angažovanosti. (Již samotný fakt, že po svých německých prvotinách začal psát česky, sloužil národní věci.) Jeho vlastenectví se však neslučuje s žádnou ideologií – tedy ani s národní myšlenkou, ani s nacionalismem. Provokativním prvkem jeho pojetí osobnosti bylo to, že svobodnou realizaci individua nepodřizoval službě národní věci. Nedbal na ono nevyřčené očekávání, že básníci musejí v zájmu znovuvzkříšení národa vyzařovat optimismus. Na to naráží ve své kritice i Tomíček: „spali jsme dvě stě let, on nesmí nás dutým hlasem své zbortěné harfy do nového snění konejšiti.“ (Vašák 1981: 40) Zároveň je velmi nápadné, že spisovatelé tohoto období volí v soukromé korespondenci mnohem pesimističtější tón než ve svých veřejných projevech.

U Máchy odvaha, která se pojí k metafyzické meditaci, nepřímou zpochybňuje a vyprazdňuje vroucí prožitek české vlasti. Jak opět píše Tomíček: „aby jen, protože sám nic jiného nevidí, okázal nám černou, věčnou prostoru svojí sežhlé útroby.“ Dobový kritik ovšem dezinterpretuje a záměrně překrucuje obsah díla, když Máchu obviňuje z toho, že jeho ideálem je „nic“ (Vašák 1981: 39). Kompozice *Máje* je dána vnitřní strukturou obsahu a intenzitou formy, nikoliv nějakým vnějším schématem. Takto vznikající poezie sice působí jako balzám – díky uplatnění jambu se mění v hudbu – a vyjadřuje záchvěvy duše, ale je nepřeložitelná do jazyka společenského sebeurčení. Tyl obviňuje Máchovu poezii z nedostatku „národního rázu“: „potřebí na všech cestách k národu mluvíti [...], aby poezie vznikající rázu národního nabyla“ (Vašák 1981: 47). Ve své povídce s názvem „Rozervanec“ (1840) zachází Tyl dokonce až tak daleko, že by Máchu nejraději vyloučil z národního společenství: „Jen kdyby Čechem nebyl! Anglický, francouzský, německý básník! – Jakýž to rozdíl mezi ním a pěvcem, jakéhož my potřebujeme! Já bych s radostí za Hynkem jako za jasnou, velikou hvězdou zraky otáčel, kdybych jej od kolébky zářiti viděl nad skalami irskými; ale takž musím oči od něho odvracet, nechci-li nad bloudem jeho a nad ztrátou literatury stýskati“ (Tyl 1941: 298).

O tom, jak velké ohrožení obrozenecké ideologie současníci v Máchově *Máji* spatřovali, svědčí snad nejlépe fakt, že hrůzostrašná romantika nebyla vzdálená ani Tylovi. V době

vydání *Máje* vyšla v Tylem redigovaném časopise *Květy* řada básní, které nápadně sledovaly Máchův styl a motivy, ale odmítaly možnost individuální pomsty. Tyl tím naznačil, že romantismus máchovského typu je pro něj esteticky přijatelný, jen by musel být aplikován do národních dějin a zároveň vyznívat v restituci mravního řádu. Pomsta ztělesňující zájem kolektivu je součástí národní poezie, avšak individuální romantická pomsta měla být jakožto jev destrukční z české literatury eliminována (Stich 1993: 68). Podobně, ale ještě jednoznačněji národní ideologie vysvětluje, jak se stínem Máchova odkazu zápasil Erben, jenž si přál předložit monumentální vyjádření národního rázu odvozeného z lidové poezie. V roce 1842 odmítá Máchův romantický titanismus, neboť individuální vzpoura vyplývající z „moderní rozervanosti“ ohrožuje literární program národní originality (Vašák 1981: 156–157).

Inovace střeoevropského romantismu související se světovým názorem spočívá v tom, že laicizuje dějiny, zatímco přírodu obdařuje metafyzickými schopnostmi. Básník paradoxně přísahá na přirozenost, kterou však dokáže pocítovat jen prostřednictvím znaků. Nejtypičtější romantická díla Mickiewicze a Vörösmartyho mění celý svět v kolbiště pro souboj dobra a zla. Bůh je z dějiště světa vypuzen, panuje svoboda a náboženství nekonečné Přírody. V boji historie lidstva a ostatní přírody se svoboda jeví někdy jako dobrá, lidská svoboda, jindy jako svoboda špatná, nelidská (Bojtár 2010: 100).

Vörösmartyho reflexivní lyrika dává této dialektice zaznít tragickou silou. Vörösmarty ve svém *Monologu Noci* jakoby „laicizuje apokalypsu“: na místo Stvořitele a Stvořeného staví vztah já a ne-já. Dějinné dílo člověka pak ztroskotalo a zbyla nesmyslná, prázdná příroda, jež postrádá cíl a netečně vykresluje a poté jeden po druhém stírá jednotlivé obrazy dějin (Bojtár 2008: 102). Vörösmarty pochybuje o racionalitě dějin: Csongor dostává slib, že může dosáhnout svého vytouženého cíle, vybere-li si prostřední cestu, ovšem na rozcestí vypadají všechny cesty jako prostřední. Z toho hlavní hrdina vyvozuje závěr: „Nedostižná je touha lidská.“ (Vörösmarty 1987b: 519) Podobně jako Mácha i Vörösmarty vykládá podstatu pozemského bytí jako nekonečný sen: na rozdíl od světa před narozením a po smrti je život na tomto světě pouhým zdáním. Pro Vörösmartyho mohla nahradit ztrátu transcendentních jistot pouze víra v budoucnost národní existence, přestože historie je hříčkou démonických, osudových sil. Apokalyptická katastrofa rodí kosmickou osiřelost – proto pochybujícího Vörösmartyho mučil zážitek ničeho. U Máchy byla ztráta hodnot způsobena záhadnou různorodostí člověka a přírody, kterou může překonat jedině smrt, když se Vilém vrací k přírodě, s níž splyne. Ve své slavné básni s názvem „Lidé“ zachycuje Vörösmarty substanciální dualismus člověka pomocí intenzivních protichůdných metafor: člověk je jednak „zešílevším blátem“ (hmyzem pocházejícím z prachu, materií), jednak „bytostí s božskou tvář“ (duší, obrazem božím). (Vörösmarty 1987a: 445) Dualismus dobra a zla, snu a reality je nepřeklenutelný, člověka nelze spasit. Máchova tragická beznaděj postrádá rysy filozofie dějin, v případě kata z *Křivokladu* „je to jeho smutek, který jej přivedl k jeho povolání“ (Krejčí 1967: 246), neboť jak říká: „já, spustiv se náboženství, nevěřil jsem v Boha, v nesmrtelnost, svět se mi protivil, živ býti jsem nemohl a umřítí jsem nechtěl!“ (Mácha 1949: 56)

Mezi romantickým pojetím člověka a službou věci národní může být jen vratká rovnováha. Do galerie národních hrdinů vnesl romantismus pochybovačnou, renegátskou osobnost titána, jenž je odsouzen být věčně nešťastný a zmítán tajnými vášněmi. Ke ztotožnění jedince a společnosti proto může dojít pouze skrze ideu, která považuje národ za kolektivní osobnost. Stejně jako jedinec, i národ se stává hodnotným jen ve své výjimečnosti, v křiklavé podobě.

Ztělesnění národa ovšem dovoluje pouze obraz jediného, jednotného národa, jenž má stálý charakter, čímž poskytuje značný prostor k oceňování, ba dokonce vyobcování jedinců a skupin jiného založení nebo odlišných názorů. V myšlence slovanské vzájemnosti nebo

maďarského vědomí vlastního poslání se objevuje konstrukt „národního náboženství“. Nejlepším příkladem je polský mesianismus, jenž chápe historii jako naplnění Božího plánu a v jehož pojetí je Polsko Kristem národů. Ve třetím díle *Tryzen* Mickiewicz ztotožňuje mučednickou smrt polského národa s ukřižováním Krista a předpovídá polské zmrtvýchvstání. Toto druhé vykoupení se již neobjevuje v obraze velikonočního mystéria, ale apokalypsy, revoluce v Kristu. Symbolickou změnou jména Gustaw – Konrád se individualistický hrdina ztotožní s polským národem, jenž díky svému utrpení získal právo přinést světu svobodu a morální obrodu. Ve slavné scéně nazvané „velká improvizace“ se Konrád revoltující po způsobu Prométhea staví na roveň Boha, od nějž žádá moc nad dušemi lidí, jelikož polský lid ví nejlépe, čeho je lidstvu třeba. Tento do krajnosti dovedený mystický patriotismus tedy splývá s teleologickou filozofií dějin, která i přes veškeré pozdější překroucení v zásadě nebyla nacionalistická. (Ve *Vidině* otce Piotra vrazí „moskalský žoldák“ kopí do srdce polského Krista, nicméně pouze jemu neboli ruskému lidu se dostává božího odpuštění.) Mickiewiczův hrdina nadčlověk je však ve skutečnosti také misantropem, stejně jako ostatní romantičtí titánové: i v nevázanosti poezie je ledově chladný, hermetický a pyšně uzavřený. Podobnou postavu, jako je patriotský světový revolucionář Konrád, vytváří také Petőfi ve svém vizionářském veršovaném opusu *Apoštol* (1848), jehož hrdina je vědomě pokřiveným obrazem Krista a jeho osud se utváří v prostředí tragické ironie. Szilveszter je osamělý revolucionář, kterého jeho zoufalství přivádí k definitivnímu rozkolu: popře Boha, a kdyby mohl, vyhubil by i celé lidstvo. Toto poznání dává jeho životu nový směr, a sice že místo nezralých lidských davů se musí sám obětovat a vykonat revoluční čin. Spáchá atentát na krále a je popraven. Podobně si svůj úkol ve jménu národa uvědomí i hrdina Słowackého dramatu *Kordian* (1836), jenž trpí odcizením, když vykoná atentát na cara. Jednou z možností seberealizace výjimečných romantických osobností je tedy stát se „mužem činu“ a překonat svou rozervanost prostřednictvím politického voluntarismu.

Není pochyb o tom, že Mácha „nepatřil k romantickému typu titánského buřiče proti bohu“ a „převažuje u něho jen tragický pocit zklamání, který je zmírněn soucitem se vším pozemským“ (Haman 2007: 131). Na paletě středoevropského romantismu má Mácha blíže k básníkům existence „vržené do bytí“. Když jím stvořený lyrický subjekt trpí vidinou mrtvé Země a kosmické prázdnoty, konfrontuje se s lhostejným koloběhem přírody podobně jako Noc personifikovaná ve Vörösmartyho opusu *Csongor a Vila*. Mohli bychom jmenovat četné rekvizity, které Máchu pojí s dalšími romantickými autory, ačkoliv jejich význam snižuje okolnost, že jednotlivé motivy nelze nikdy interpretovat odděleně, ale vždy jen celkově z hlediska jejich vzájemného působení. Navíc se u autorů považovaných za romantiky – včetně Vörösmartyho i Mickiewicze – můžeme setkat hned s několika díly, která spadají mimo hranice romantismu pojímaného jako literární směr (například Mickiewiczův *Pan Tadeáš* nebo četné básně Petőfiho.) Srovnání navíc ztěžuje fakt, že *Máj* je vrcholem krátkého životního díla, bez nějž bychom mohli Máchu jen těžko zařadit mezi nejvýznamnější autory daného směru. Český básník vytvořil prostřednictvím subjektivizace lyricko-epické poémy žánrový odstín, v jehož případě „lze v maďarské, polské a slovenské literatuře odhalit pouze příbuzná, avšak nikoliv zcela koesenciální díla“ (Fried 1989: 258).

Středoevropská specifika romantismu pojímaného jako literární směr lze doplnit o několik dalších postřehů. Prvním a snad nejdůležitějším specifikem je to, že romantismus v tomto regionu představoval velký zlom po stránce literární inovace. Mácha, Mickiewicz, Vörösmarty a Prešeren jsou „jazykotvůrci“ – nikoliv ve smyslu jazykové reformy v zájmu rozvoje slovní zásoby, nýbrž z hlediska obrazové a akustické inovace básnického jazyka. Nešlo totiž o pouhou adaptaci západoevropských vzorů, ale o jejich znovuvytvoření v odlišných společenských podmínkách. V první řadě na ně působila legenda Byronovy osoby, a nikoliv jeho díla. Středoevropský romantismus vyzdvihl vedle emancipace osobnosti výklad národních dějin, který rozvíjel téměř všechny prvky minulosti skrze osobnost

bojujícího a rozervaného básníka a jeho mytologizaci. Je regionální zvláštností, že kvůli opožděnému rozvoji měst tu takřka není přítomen protiměšťácký postoj (přestože Mickiewicz odmítá západní liberální společenský systém). Dalším rozdílem je, že zatímco v západoevropském romantismu se mezi literaturou a filozofií uplatňoval silný vzájemný vliv, v našem regionu se kvůli nedostatečné filozofické tradici prosadila méně filozofická odnož romantismu. (V případě, že je filozofický obsah přece jen charakterističtější, se jedná buď o adaptaci západních myšlenek, nebo soukromou mytologii lyrické osobnosti.) Znovuvytvoření křesťanského dědictví novalisovského typu ve středoevropských literaturách taktéž chybí.

Ve vztahu k užšímu českému kontextu se při komparatistickém přístupu nabízí závěr, že k středoevropskému romantismu chápanému jako literární směr lze bez výhrady přiřadit pouze Máchův *Máj*. K tomuto směru samozřejmě patří též méně významná díla českého romantismu (několik Máchových básní a próz, stejně jako některá díla Sabiny, Nebeského, Kaliny a Friče) s přihlédnutím k jejich relativní hodnotě. Nepatří sem však Kollár, Čelakovský nebo Němcová, přičemž diskutabilní je i postavení Erbenovo. Revizi by měl podstoupit také příliš široký a nejednoznačný pojem „romantismus“, který literárněhistorická tradice odvolávající se na vývoj podle vlastních zásad postavila proti pejorativnímu pojmu „hrůzostrašná romantika“ (Hrdina 2007: 87). V mezinárodním srovnání se přitom právě ona jeví jako integrovaná součást středoevropského romantismu. To ovšem neznamená žádnou devaluaci české literatury, neboť romantismus jako literární směr nebyl v dané době jediným dominujícím kurzem ani v ostatních literaturách tohoto regionu. Podobně jako v případě Máchy lze i v maďarské literatuře považovat Vörösmartyho básnickou inovaci za relativně izolovanou. (Szegedy-Maszák 1987: 27) Průměrná poezie daného období nebyla ani v jedné z těchto literatur vyloženě romantická. Snad jen s výjimkou polské literatury nevznikla ve znamení romantismu skutečná literární kontinuita, neboť soudobá čtenářská veřejnost nebyla na přijetí děl tohoto typu připravena.

Závěrem několik slov k recepci společenského kódu romantismu. Komparatistika nemůže zkoumat samotnou literaturu, ale musí vzít v potaz celý kulturní kontext, v němž se literární díla rodí a fungují. Pouze kulturní kontext, jenž počítá i s pozdějším vývojem a dopadem romantismu, může osvětlit to, že se v romantismu zrodila nejen mistrovská díla poskytující dodnes estetický zážitek, ale také politický romantismus, který vzklíčil z literatury a umění a který myšlení této oblasti dodnes znatelně nakazil infantilismem a fakta ignorujícím solipsismem. Carl Schmitt ve své knize vydané v roce 1922 *Politische Theologie* vystihl, že základní pojmy jako suverenita nebo samotný romantismus disponují v nově sekularizovaném světě místní hodnotou teologických pojmů (jsou jejich strukturálními ekvivalenty). Podle Schmitta romantismus plní sekularizovanou roli mystiky. Podstatu tohoto procesu nejzřetelněji osvětluje polský mesianismus, kdy dochází dosazením něčeho jiného na místo teologických pojmů – především boha – k desakralizaci teologie a zároveň jsou po způsobu nového „náboženství“ vyzdviženy a prohlášeny za svaté pojmy společensko-politické. Tak se vlast stává svatou, politik prorokem a národ je možné spasit. Pojetí posvátného národa je často neoddělitelně spjato s další náboženskou představou romantismu – vizí spásné revoluce a vírou v ni. To vše je literární vědě vzdáleno jen zdánlivě, neboť dědictví romantismu se dotýká pozice, z níž je dnes interpretován. Nelze odhlédnout od kontextu, že Petőfiho, Vörösmartyho či Mickiewiczova díla nabízela do značné míry možnost být využita v rámci nacionalizmu – pozdější doba pociťovala komplexnost jejich romantické lyriky méně. Máchovo dílo je na tomto poli takřkajíc výjimkou.

Prameny

Mácha, Karel Hynek

1949 *Dílo Karla Hynka Máchy II*, ed. Karel Janský (Praha: Fr. Borový)

Tyl, Josef Kajetán

1941 *Tichá srdce* (Praha: Jan Voves)

Vašák, Pavel

1981 *Literární pouť Karla Hynka Máchy*, ed. Pavel Vašák (Praha: Odeon)

Vörösmarty, Mihály

1987a *Vörösmarty Mihály költői művei I*, ed. András Martinkó (Budapest: Szépirodalmi)

1987b *Vörösmarty Mihály költői művei II*, ed. András Martinkó (Budapest: Szépirodalmi)

Literatura

Berkes, Tamás

2010 Romantismus a biedermeier: směry komplementární, či disjunktivní?, *Svět literatury* 20, č. 41, s. 173-179

Bojtár, Endre

1992 *East European Avant-Garde Literature* (Budapest: Akadémiai) [1977]

2010 „Vysnívali sme si vlast' a národ...“ *Osvietenstvo a romantizmus v stredo- a východoeurópskych literatúrach* (Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV) [2008]

Fried, István

1989 *Utak és tévutak Kelet-Közép-Európa irodalmaiban* (Budapest: Magvető)

Hrdina, Martin

2007 „Literárněhistorické hledání počátků romantismu“, in Jaroslav Vyčichlo – Viktor Viktora (eds.): *Jeden jazyk naše heslo bud' IV. Český romantismus – jiskření a záblesky* (Radnice: Spolek divadelních ochotníků), s. 85-95

Haman, Aleš

2007 *Trvání v proměně* (Praha: ARSCI)

Krejčí, Karel

1967 „Symbol kata a odsouzení v Máchově díle“, in Růžena Grebeníčková – Oldřich Králík (eds.): *Realita slova Máchova* (Praha: Československý spisovatel), s. 209-277

Macura, Vladimír

1993 „Český a slovenský romantismus ve sporu s romantismem“, in Zdeněk Hrabata – Martin Procházka: *Český romantismus v evropském kontextu* (Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu), s. 26-47

Markiewicz, Henryk

1966 *Główne problemy wiedzy o literaturze* (Kraków: Wydawnictwo Literackie)

Stich, Alexander

1993 „Ještě k Máchovi: velký a silný protivník J. K. Tyl“, in František Černý (ed.): *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi* (Praha: Univerzita Karlova), s. 65-73

Szegedy-Maszák, Mihály

1987 „A magyar irodalmi romantika sajátosságai“, *Ars Hungarica*, č. 1., s. 21-29

Vodička, Felix

1969 „Literární historie, její problémy a úkoly“, in idem: *Struktura vývoje* (Praha: Odeon) s. 13-53 [1942]

Wellek, René

1963 *Concepts of Criticism* (New Haven – London: Yale University Press)

Mácha's Romanticism in a Central European Comparison

The study analyses the oeuvre of Mácha by comparing it with the outstanding figures of Romanticism of Central Europe (Mickiewicz, Vörösmarty, etc.). Making use of the concept of the literary trend, the conceptions of Romanticism prevalent in Czech literary studies are revised, thus modifying the representation of national literary development as „autonomous“. The representatives of Central European Romanticism have had a double consciousness: on the one hand they regarded themselves as poets of a nation yet to take shape, and on the other hand they were unable to get rid of the sense that a poet is essentially different from other people. Hence they are lonely prophets who when required are the leaders in the fight for freedom of their nation, but when such activities decline, they suffer from the feeling of isolation and maladjustment. Mácha's position on the spectrum of Central European Romanticism is defined by a purely individual program and by a private mythology based on this program. The author of *Máj* (May, 1836) secludes himself from following the canon of waking the nation, although he is part of the Czech literary movement.